

Tartu Ülikool
Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond
Kultuuriteaduste instituut
Kirjanduse ja teatriteaduse osakond

Bakalaureusetöö
Naistegelased Piret SG loomingus
Laura Porovart

Juhendaja: Riina Oruaas, M.A

Tartu 2018

Sisukord

Sissejuhatus.....	3
1. Teoreetilisi lähtekohti feministlikule kirjanduskriitikale.....	6
2. Piret Saul-Gorodilov	9
3. Külarealistlik draamakirjandus Eestis	12
3.1 Külarealism Piret SG loomingus	14
4. Valitud Piret SG näidendite sisu- ja naistegelaste analüüs	18
4.1 „Tark mees taskus“ (2015).....	18
4.2 „Hobused udus“ (2011).....	23
4.3 „Üheteistkümnes palat“ (lühinäidend) (2011)	24
5. Emadus.....	27
5.1 Emadus kultuuris.....	27
5.1.1 Abort	28
5.1.2 Üksikemadus.....	29
6. Kokkuvõte.....	32
Kasutatud allikad	35
Summary.....	39

Sissejuhatus

Naiste vähemusele teatris viitab 2000-ndete algul Anneli Saro kultuurilehes Sirp artikliga „Naine püünel on püünises“ (2001), mis väidab naisdefitsiiti olema nii tegelaste, kirjanike kui lavastajate hulgas. Taoline pilt avaneb teatrite poole vaadates ka praegu, pea 2020-ndate künnisel. Naisnäitekirjanike vähemusega sama jalga astub, nagu Anneli Saro (2001) artiklis mainitud, naistegelaskond. Artiklis tuuakse välja, et eelmise sajandi lõpuni oli naisnäitlejal laias laastus valik laval mängida kas koomilist vanaeite või meheliku armastuse passiivset objekti. Igapäevaelust teame aga oluliselt laiemat naisspektrit ja rohkem stereotüüpidest kõrvalekalduvusi. Niisiis tekivad käärid reaalsete naiste ja aja jooksul lavareaalsuses kujunenud ning stagneerunud naisstüüpide vahel. Taoline sattumus saab kõnekaks valguses, et teater võiks olla elulähedane ja ajakohane ning sünteesida korraga traditsioonilist uudsega luues nii värskeid kultuuritähendusi (Saro 2008).

Popkultuur peegeldab ühiskondlikke tendentse sageli ausamalt ja vahetumalt kui kõrgkultuur. 2017. aasta emadepäeva paiku aasta ema valimiste ümber lahvatanud skandaali tuules koosseisu Naised köögis valminud laul „Aasta ema“ portreeteris vaimukalt suure osa Eesti emade argireaalsust. Samaväärselt kange naise kuju tõusis esile viis aastat enne seda Eesti Laulu konkursi vaheklippide „Kõige õigem eestlane“ hulgast, kui kõige õigema eestlase tiitli võitis Saare naine Milvi. Tegemist pole habraste naisolevuste, vaid tugevate karakteritega, keda on keeruline teatrilaval kohatud naiste hulka paigutada.

Tugevaid naistegelasi, eriti reaalseid naisi ja naisküsimusi kajastavaid teatritekste napib Eesti draamakirjanduses, kuigi täiesti puuduvad naised siiski pole: 2017. aastal esietendus Teater Vanemuises Siret Campbelli „Beatrice“, samuti on ajaloolise sisuga draamakirjandusest tuttavad näiteks tugevad Marie Underi või Koidula kujud. Siiski leian, et Piret SG looming sobib täitma Eesti draamakirjanduse naisvähemust. Sageli kujutab Piret SG naisi maal ja just maaelu keskkond toob naistegelastes välja realistlikud jooned, mis peegeldavad tegelikku naist. Antud töös nimetan seda naisreaalsuseks, mille all pean silmas ainuüksi naissoost isikutele tuttavat reaalsest elust pärit kogemust. Käesolev bakalaureusetöö uurib seega Piret Saul-Gorodilovi loomingus esinevaid naistegelasi ja otsib vastust küsimusele: millised on naised Piret Saul-Gorodilovi loomingus ja mis neid ühendab.

Viide ossa jaguneva töö esimeses osas toon välja töö teoreetilised lähtekohad tuginedes feministlikule kirjanduskriitikale. Peamiste toetavate materjalidena kasutan 1991. aastal ajakirjas Vikerkaar ilmunud Toomas Rosina tõlgitud norra kirjandusteadlase Toril Moi artiklit „Feministlik kirjanduskriitika“. Hoolimata Moi artikli vanusest pean seda relevantseks ning antud töö eesmärgi rahuldavaks. Teise alusmaterjalina kasutan Eve Annuki 1999. aastal ajakirjas Keel ja Kirjandus ilmunud artiklit „Naisest tekstini: feministliku kirjandusanalüüsi lähtekohti“, mis suuresti refereerib eelmainitud Moi artiklit, ent käsitleb sealjuures feministliku kirjanduskriitika ajaloolist perspektiivi paremini kui Moi. Elaine Showalteri 1979. aastal avaldatud essee gүнokriitikast, millele viitab Toril Moi, pakub sobiva raamistiku Piret SG loomingus esinevate naiste vaatlemiseks, kuna tegeleb kirjanduses ette tuleva naiskogemuse analüüsimisega.

Et Piret Saul-Gorodilov pole siiani laia tuntust saavutanud, pühendub töö teine osa autori ja tema senise loomingu tutvustamisele. Selles osas pakun ülevaade autori loominguteest, teen kokkuvõtte tema siiani avaldatud tekstidest ja kaardistan teemaderingi, milles Piret SG näidendid opereerivad. Selle osa koostamisel toetusin peamiselt kirjanikust tehtud persoonilugudele ja lühematele artiklitele. Loomingu ülevaate koostamisel kasutasin autori kõiki Eesti Teatri Agentuuris kättesaadavaid näidendeid.

Töö kolmandas osas keskendun eesti külarealistliku draamakirjanduse ajaloole, tähtsamatele teostele ning autoritele ja sõnastan külarealistliku draama põhitunnused. Antud peatüki kokku seadmisel tuginesin peamiselt Jaak Rähesoo ülevaateteose „Eesti teater“ esimesele osale ja kogumiku „Eesti sõnateater 1965-1985“ esimesele köitele. Lisaks viitasin Luule Epneri koostatud gümnaasiumiõpikule „Kitzbergist Raudsepani“. Üksikautorite Jaan Kruusvalli ja Urmas Lennuki loomingu läbilõike andmisel kasutasin artiklikogumikku „Eesti dramaturgia 10 aastat“ ning asjakohaseid infokilde avalikult kättesaadavatest artiklitest. Külarealismis ülevaatele järgneb küla kujutamise analüüs Piret SG valitud tekstides.

Töö neljandas osas tegelen lähemalt tekstides „Tark mees taskus“ (2015), „Hobused udus“ (2011) ja „Üheteistkümnes palat“ (2011) esinevate naistegelastega. Selles osas annan valitud näidendite põgusa ümberjutustuse ning töö edasist kulgu silmas pidades märgiliste naistegelaste kirjelduse ja analüüsi.

Järgnevas, viiendas osas annan lähivaate emadusele ja emaduse kui ühe naisreaalsuse ja naiskogemusliku aspekti esinemisele Piret SG loomingus. Kultuurilise ülevaate emadusest pakub Toomas Gross 1997. aasta Akadeemia kümnendas numbris

ilmunud antropoloogilist vaatepunkti sisaldavas artiklis „Uued paljunemistehnoloogiad ja emaduse dekonstruktsioon“. Johtuvalt uuritavate näidendite spetsiifikast käsitlen peatüki teises pooles emaduse kontekstis kitsamalt üksikemadust ja aborti, mida pean samuti emaduse üheks esinemisvormiks.

Naistegelasi on eelnevalt akadeemilistes töodes uurinud Liisa Ojakõiv, kelle 2015. aasta magistritöö keskendus naistele Eesti monolavastustes. 2013. aastal uuris Lotte-Triin Narusk soolisuse konstrueerimist E. Nüganeni lavastuses „Karin. Indrek. Tõde ja õigus 4“. 2012. aastal kaitsti bakalaureusetöö 21. sajandi eesti naisnäitekirjanike draamaloomingust, mille autoriks oli Mari-Liis Mägi. 2003. aastal kirjutas Kerle Arula naistest ja meestest Madis Kõivu loomingu kasutades feministlikku kirjandusanalüüsi. Käesoleva bakalaureusetöö erinevus võrreldes kõigi eelnevate töödega on selle keskendumine autorile, kellest seni põhjalikult kirjutatud ei ole, samuti uurin lähemalt varem tähelepanuta jäänud teemat nagu maanaised. Tööga tahan valgust heita tugevatele naiskujudele tänapäevases Eesti näitekirjanduses ja sellega mitmekesistada arusaama naiste kujutamisest Eesti teatritekstides.

1. Teoreetilisi lähtekohti feministlikule kirjanduskriitikale

Sugupoole olulisust hakati loomingu ja kunstis väärtustama 1970-ndatel, kui selle tõi teadusareenile feministlik kriitika, 1960-ndate protestiliikumiste arengutuules feministlikust liikumisest välja kasvanud teaduslik vorm (Annuk 1999a: 694). Feministlik kirjanduskriitika on üks võimalik kriitiline lähenemisviis kirjandusele, kuid annab uurijale vabaduse kasutada teisi uurimismeetodeid (Annuk 1999a: 696), teisisõnu pole feministlik kirjanduskriitika ühtne distsipliin, vaid segu kõrvaldistsipliinide osadest (Annuk 1999b: 764). Kuna peamisteks uurimisalusteks on töös naistegelased, kes paratamatult alluvad ajaloolistele, sotsioloogilistele ja psühholoogilistele mõjutajatele, kasutan töös naisvaatepunkti avamisel põgusalt ka antropoloogilisi ja sotsioloogilisi lähenemisnurki.

Feministlik kirjanduskriitika võib mõistena olla eksitav ja segane, millega nõustub ka kirjandusteadlane Eve Annuk (1999a: 697), kes arutleb selle üle, et hoolimata mõiste originaalkeelsest otsetõlkest (*feminist literary criticism*) omab feministlik kirjanduskriitika eesti keeles siiski negatiivseid konnotatsioone. Annuk pakub (1999a), et kuna konkreetne kriitika ei tegele ainult naissooga, vaid ka meeste ja meessooga, oleks pädev kasutada „feministlik“ asemel hoopis „sugupooleuurimus“. „Sugupooleuurimus“ oleks mõistena liberaalsem ja arvestaks soo kõrval ka klassi- ja rassierinevusi. Ometi otsustab Annuk vaatamata „feminismi“ negatiivsele maigule jääda ajaloolistel põhjustel „feministliku kirjanduskriitika“ mõiste juurde. (Annuk 1999a: 697) Siinjuures on feministliku kriitika peamisteks suundumusteks nii historiograafiline vaatepunkt naiskirjanduse kulgemisele kui ka naistegelaste kujutamine (kunsti)teostes (Annuk 1999a). Just viimasega tegelen oma bakalaureusetöös lähemalt ja seepärast on feministlik kirjanduskriitika distsipliinina selle töö kontekstis õigustatud valik.

Ajalooliselt tingis feministliku kirjanduskriitika vajalikkuse selle praktiline väljund. Kirjanduse uurimine feministliku kriitikaposisiooni kaudu keskendus tavaliselt naistegelastele meeskirjanike tekstides, kus naine oli justkui üks märkidest (*sign*) ja kätkes endas seega naisest loodud kultuurilist konstruktsiooni. Taolise märgina peegeldas tekstuaalne naine pigem meeste eelarvamusi ja ootusi kui viitas reaalsele naistele, ning tugevdas sedasi naistekohaseid soostereotüüpe veelgi. Kuna päris naised ei suutnud end kirjanduses ette tulevate naistega samastada, mõisteti, et reaalsed naised ei ühti kirjanduslike naistega. (Annuk 1999a: 699) Reaalsete naiste ja kirjanduslike naiste kattumatus palistas teed nii stereotüüpide lõhkumisele kui uue naistegelaste kaanoni

sünnile. Teisalt polnud võimalik realismitaotlusse ja selle kriitikasse suhtuda neutraalselt, kuna kirjanduselt ainult reaalse elu käsitlemist nõudes eitataks teksti mitmekihilisust ja -täenduslikkust (Annuk 1999a: 699).

Sooga tegeldes tuli teadusharul eristada bioloogiline sugupool ja sotsiaalne sugupool, millest viimane „tähistab sugupoole sotsiokultuurilisi aspekte, mis ei tulene vahetult sellest, kas inimene on bioloogiliselt mees või naine, vaid mis on omandatud ja kultuurispetsiifilised“ (Annuk 1999a: 694). Norra päritolu kirjandusteadlane Toril Moi teeb ettepaneku defineerida ja eristada omavahel feminism, naissoolisus ja naiselikkus. Selles valguses nähakse „feminismi kui poliitilist seisukohta, naissoolisust kui bioloogilist seika ja naiselikkust kui kultuuri kaudu määratud omaduste hulka“ (Moi 1991: 68). Käesolev töö tegeleb peaaesjalikult Moi loetelu viimase termini – naiselikkuse – kultuuriliste omadustega. Moi sõnul „tähendab „naiselik“ kasvatust */nurture/* ja „naissoost“ loodust */nature/*“ (1991: 71). Mille vastu feministid kirjanduses võitlevad, on seega kõigile bioloogilistele naistele samade kultuuriliste naiselikkust defineerivate standardite peale surumine, esitades sealjuures neid standardeid kui midagi loomulikku. Naine, kes pole valmis neid standardeid järgima, on automaatselt naiselikkuse skaala vastandpooluses ning ebanaiselik. Niisiis – ehkki naised on naissoost, ei pruugi see tähendada, et nad on ka tingimata naiselikud või valmis konstrueeritud naiselikkuse ilminguid esitama. (Samas)

Töö piiritlemiseks feministliku kriitika suhtes pakub rahuldava variandi Elaine Showalter feministliku kriitika baastekstis „Towards a Feminist Poetics“ (1979), kelle soovitusel eristatakse feministlikku kriitikat (ingl *feminist critique*) ja gүнokriitikat (ingl *gynocritics*), millest esimese uurimisaluseks on naislugeja, teise aga naiskirjanik (Moi 1991: 75, Showalter 1979: 25). Gүнokriitika on käesoleva töö suhtes relevantne, kuna „keskendub ainuüksi naiste kirjandusele“ (Moi 1991: 75), teisisõnu naisautorite töödele. Showalteri gүнokriitika toetub empiirikale, valgustades naise kui kirjaniku ja looja kogemusi ning hõlmab nii naislooja psühholoogiat, lingvistikat ja naiskeelt, naiskirjanike ajalugu ja üksikkirjanike lähivaatlust (Showalter 1979: 25). „Gүнokriitika eesmärgiks on luua naiselik raamistik naiste loodud kirjanduse analüüsimiseks, arendada uusi mudeleid, mis tugineksid naiste kogemuste analüüsil, selle asemel, et kohandada mehelikke mudeleid ja teooriaid.“ (Showalter 1979: 28) Antud töös nimetan sellist naiskogemusel tuginevat vaatepunkti naisreaalsuseks, teisisõnu tähendab naisreaalsus ainult naissoost isikuid puudutavaid reaalsusest pärit kogemusi.

Günokriitilise lähenemise puhul on autori naissoolisuse rõhutamise vältimatu, kuna naiskogemusest ei saa objektiivselt kirjutada meeskirjanik, kel taoline kogemus paratamatult puudub. Kirjaniku soo rõhutamise tuleneb günokriitilise vaatepunkti spetsiifikast. Annuk (1999a: 700) väidab samas, et eesliite „nais-“ kasutamine vihjaks kui ühele suure üldise kirjanduse allharule, seega eesliiteline määratlus pisendab naiskirjanike loomingu väärtust ja arvab selle justkui üldise kirjanduse hulgast välja. Taoline arusaam on varmas tekkima, kuna meeskirjanikest rääkimisel jäetakse eesliide „mees-“ harilikult ära, kasutades vaid sõna „kirjanik“, mis justkui kultiveeriks arusaama „normaalkirjanikust“ või „tavakirjanikust“ ehk „meeskirjanikust“ (samas).

Eeldades, et ei kultuur ega kitsamalt kirjandus pole loodud sooneutraalselt ega sooneutraalsele alale (Kirss 2011: 36), avab kunstiteose autori sugu teoses uue tähendusvälja. Ühtlasi mõjutab teadlikkus autori soost või rassist paratamatult vastuvõtja ootusi ja tõlgendusi (Annuk 1999a: 700). Tähendab, et kultuur arvestab looja ja vastuvõtja sooga, võttes seda ehk sageli ka ühe kultuuriloomet mõjutava aspektina. Töö uurimisküsimuse valguses on autori soo rõhutamise tarvilik. Ühtlasi on autori naissoolisuse esiletõstmine vajalik ka Eesti näitekirjanduses oleva naispuuduse kontekstis – töö pöörab tähelepanu nais autori loomingule, seega naiselikule vaatevinklile ja ka naisreaalsusele, mis näidendites kohal on.

2. Piret Saul-Gorodilov

Piret SG looming asetub nii naisnäitekirjanike kui naistegelaste vähesuse valguses Eesti draamakirjanduses huvitavale positsioonile. Autor esindab ühtlasi tänapäevase naisnäitekirjaniku vaateid osale praegusest naissegmentist, kuid avab ka praegust külaelu. Algavas peatükis tutvustatakse Piret SG loometeed, teatritekste ning neid läbivaid teemasid, mida antud töö raames hiljem analüüsitakse.

Piret SG autorina

Lääne-Virumaalt Rakvere (end Sõmeru) vallast Vaekülast pärit Piret Saul-Gorodilov, ka Piret SG (Sikk, 2015: 19) pole Eesti näitekirjanike hulgas kuigi tuntud, kuid on Eesti Teatri Agentuuri näidendivõistlusel osalenud seitsme erineva tekstiga viiel korral. 2015. aastal sai kirjanik samal võistlusel I preemia näidendiga „Tark mees taskus“. Vähesest tuntuusest hoolimata on Piret SG tekstide hulgast lavale jõudnud ühistööna valminud Eesti Draamateatri „Laul, mis jääb“ (2014), Vilde Teatris „Päike vihmas“ (2014), teatris Must Kast „Tanknaine“/„Laevatüdruk“ (2015) ja Viimsi Suveteatris „Mereplekid“ (2015). 2017. aastal korraldatud kuuldemängutekstide võistluse võitis kirjaniku teos „Profülaktika“, mis nagu „Tark mees taskuski“, eristus teistest töödest päevakajalisuse pooles (Raadioteatri koduleht).

Piret Saul-Gorodilovi näitekirjanikuharidus pärineb loovkirjutamisele keskendunud erakoolist Drakadeemia, kus naine lõpetas 2011. aastal baaskoolituse. Drakadeemia loovjuht Mihkel Seeder kirjeldab kirjaniku stiili kui „lahke ja ühist teed otsiv“. (Samolberg 2013: 3) „Võiks öelda, et ma kirjutan enamasti lihtsatest inimestest, kuigi lähemal uurimisel selgub, et ükski inimene ei ole lihtne. Väike inimene keerulises maailmas, kus meid reguleerivad üldistavad seadused ja normid. Samas oleme kõik erinevad, igaühel oma lugu taga,“ nendib kirjanik Eva Samolbergile antud intervjuus. (Samolberg 2013: 2)

Piret SG näidendeid iseloomustab realismitruudusele kindlaks jäämine, tekstid on kirjutatud argikeeles aeg-ajalt esineva humoorika ja poetilise varjundiga. Vulgaarset kõnepruuki kohtab Piret SG tekstides harva ja harilikult tuleneb see konkreetse tegelase iseärasustest. Tegelaskõne on üldjuhul veenev ning tegevust edasiviiv ja eelnevat või järgnevat sündmustikku arvestades põhjendatud. Sündmused esinevad tekstides enamasti kronoloogilises järjekorras ning märgatavaid ajanihkeid või -hüppeid autor stiilivõttena ei kasuta. Sarnaselt kasutab Piret SG näidendites ruumi, mis on peaasjalikult kujutatud realistlikult ja mõistuspäraselt. Struktuurilt koosnevad autori näidendid lühikestest

piltidest, mis omakorda moodustavad stseenid, mida pole näidendites üle kahe. Näidendite lõpp on tihti lõpmatusse hajuv või tühjusesse suubuv. Näidendite lõpulausena öeldakse mõni poeetilis-filosoofiline repliik, mis omab küll potentsiaalset edasiarendamise ja -mõtlemise võimalust, ent sobib samas näidendit lõpetama kui helge lootus parema tuleviku suunas.

Piret SG näidendite üks katusteemadest on tänapäevase külaelu kujutamine. Taoliste näidetena esinevad „Tark mees taskus“ (2015), mis on linnast maale kolinud verinoorest emast Sillest, kes end korrusmaja elanike seas kehtestada üritab. Näidend portreeterib peaaegu unustatud maapiirkondade trööstitut argipäeva, kus lootus tundub pea kadunud ning igapäevarõõmu leitakse pudeli põhjast. Teine maarealistlik näidend on „Hobused udus“ (2011), mille keskmes on veohobuseid kasvatav Ellen poeg Margusega, kes püüavad talukohal hinge sees hoida. Elleni linnas elav õde Leili on otsustanud talukoha rahapuuduse tõttu maha müüa, kuna ei näe maaelul perspektiivi. Tallu linnakära ja isa eest põgenenud Elleni õetütar ja hiljem viimast otsima tulnud isa seisavad talukoha säilimise eest. Mõlemaid näidendeid peetakse antud töö raamides autori parimateks külarealismis kujutavateks näideteks.

Ajaloolise perspektiivi pakub külaelule „Kongla Ann“ (2011), näidend nõiaprotsessil hukatud Põhja-Eesti nõiast Kongla Annest. Muuhulgas käsitletakse näidendis toonast mõisa- ja kirikuvalitsuse all olevaid külaelanikke ning tolles aja naiseks olemise küsimusi. Ajalooline külaelu on kujutatud ka „Mereplekkides“ (2015), mis peajasjalikult kõneleb 1925. aasta Põhja-Eesti rannakülas salapiiritusega tegeleva rannarahva elust, kuhu on sattunud tulevikust, 2015. aastast poiss Kevin. Näidendi põhirõhk on siiski toonase kaluriküla, salaviinakaubanduse ja võimude konflikti portreeterimisel ning inimsuhetel selle keerulise aja valguses. Sellegi teksti puhul on autor pühendanud aega toonase ema- ja naisekuvandi loomisele.

Ehkki naistemaatika kumab Piret SG loomingus üpris selgelt ja katkematu joonena läbi, on see konkreetselt näidendi keskmes esindatud autori esimeses tekstis „Üheteistkümnnes palat“ (2011), mis räägib haiglasse operatsioonile läinud naisest, kes kohtade nappuse tõttu paigutatakse samasse palatisse abordijärjekorras ootavate naistega. Aborditeemaga jätkab lühinäidend „Tanknaine“ (2013), mis on kirjutatud koostöös näitlejanna Jaanika Tammaruga. „Tanknaine“ on näidend edukast naisest, kes firma peol kolleegist rasedaks jäänuna ootab haigla koridoris abordinõustamise järjekorras, ent

otsustab viimasel hetkel lahkuda. Abordile lisaks on Piret SG loomingus teemana kohal emadus. „Laevatüdruk“, teine Jaanika Tammaruga kirjutatud lühinäidend avab emaduse sotsiaalselt teravast vaatevinklist, kui seab näidendi keskmesse noore üksikema, kes enda ja lapse elatamiseks peab kruiisilaevadel tantsijana töötama ning nii oma lapsest üha enam võõrdub. „Laevatüdruk“ ja „Tanknaine“ lavastusid ühise monolavastusena Jaanika Tammaru esituses 2015. aastal Teatris Must Kast.

Viljakuse ja naise kui elu edasikandja rolliga tegeleb autor tekstis „Planeerimata“ (2012), mis pakub sissepõike nurjunud viljatusravi läbi teinud paari igapäevaellu ja nende püüetele ilmselgelt lagunevat abielu veel koos hoida. Veidi laiema põhja nii emadusele, viljakusele kui üleüldistele naisolmelistele küsimustele annab autori viimane näidend „Prügi“ (2017), mis allegooriliste kujundite kaudu avab ühiskondlikud probleemid nagu perevägivald, alkoholiprobleemidega vanemate järeltulijate katkine täiskasvanuiga, igapäevaellu kinni jäänud emade nukker saatus, sünnitamisega seisnevad valikud või homoseksuaalsus. Konkreetne näidend on Piret SG loomingus teistest märgatavalt fiktsionaalsem, autor kasutab mitmeti tõlgendatavaid kujundeid ning mängusituatsiooni. Ka autori kuuldemäng „Profülaktika“ (2017) on naiselikkust rõhutav, tekst tegeleb mehelikkusega seondual alal töötavate naiste naiselikkuse säilitamispüüetega ning pakub kriitilise vaate kosmeetikale kui ühele võimalikule naiselikkust sümboliseerivale aspektile.

Eraldiseisva nähtusena paigutub Piret SG loomingusse Merle Karusoo juhendamisel kirjutatud Raimond Valgre eluloost inspireeritud näidend „Laul, mis jääb“ (2013), mis oma ühistöö-vormi arvestades antud bakalaureusetöös uurimist ei leia.

Piret SG tegeleb selgete ja julgete sotsiaalseid kitsaskohti kujutavate teemadega. Tema viis lugejat teemadega tutvustada on ometi inimlik ning hinnanguvaba, sageli on Piret SG toon kaastundlik ja mõistev. Kunagi ei püüa autor oma tekstiga lugejat ehmatada või tekitada viha või ängistatuse tunnet. Saul-Gorodilovi tekstides esinevad läbivalt kaks tugevat teemaliini: realistlik maaelu või äärealade kujutamine ja väljapaistvad naistegelased, kellele pühenduvad töö järgnevad osad põhjalikumalt.

3. Külarealistlik draamakirjandus Eestis

Külarealism on naistegelaste analüüsimisel möödapääsmatu, kuna realism (lad k *realis* „tõeline, asine“) on loominguline pürgimus reaalsuse täpse ja vahetu kujutamise suunas ning tugineb tavalise inimese elukogemusel, „kelle eluteed ja arengut kujutatakse ühiskondlike sündmuste raamistuses või jälgitakse inimsuhteid psühholoogilisest küljest“ (Neithal 1999: 125). Realismi poeetika on lakooniline, argikõnet ja -rütmi kopeeriv (samas: 125-126), ent mitte tingimata kõnekeelne. Kunstinähtusena tuleks realismi vaadelda konkreetse ajastu piires, mille normid ja meelsus konkreetset olmereaalsust piiritlevad ja vormivad (Epner 2008: 24). Eesti teatrisse sigines realism 1890. aastatel Karl Menningu teatriprogrammi kaudu ning püsis lavadel vahelduva eduga ka järgmistel kümnenditel (samas: 23). Eesti teatrilooos tarvitatakse külarealistlikest näidenditest, ka külakomöödiatest rääkimisel vahel mõistet „rahvatükk“, mis kaldub aga ebatäpsusele ja on kasutuses peamiselt „isetegevuslava jaoks kirjutatud kunstiliselt vähenõudlike lavateoste kohta“ (Neithal 1999: 124). Käesolevas bakalaureusetöös keskendutakse eeskätt tuntumate Eesti teatrite repertuaari kuulunud külarealistlikele näidenditele, sestap „rahvatükk“ mõistena tööd ei läbi.

Eesti omadramaturgia algas külaelu kujutatavate tekstidega. Katkematule teatrilõimele pani alguse maavillane külarealistlik komöödia „Saaremaa onupoeg“, sellele järgnenud „Säärane mulk“ oli samasugune tokerjas ja takune külainimesi kujutav naljamäng. 20. sajandi algukümnendite külarealistliku draamaloomingu tuumiku moodustasid August Kitzberg ja Oskar Luts. Neist esimese tekstides sai oluliseks külamiljöö, kodukohaaines ja talupoeglik elutunnetus. (Epner 1997: 15) Kitzbergi loomingut iseloomustas autorile omane keel ja elutruu dialoog, tema tegelaskõne oli sundimatu ja koomika sündis pingutusteta (Rähesoo 2011: 112), tekstide tähtsus seisnes mahlakates karakterites ja läbikomponeeritud situatsioonides (Annus jt 2001: 156). Oskar Lutsu „naljamängude väärtuseks [olid] ehteestlaslikud, värvikad koomilised tüübid, lopsakas rahvakeel ning elutäpne olustikukujutus“ (Epner 1997: 39), kus elutäpsuse andis tegelastele suuresti nende „ilmekas kõnekeel“ (Rähesoo 2011: 117).

Kitzbergilikke mahlakaid tegelasi iseseisvusaja draamakirjandus ei paku, kuna asemele „tuli [...] pooloperetlik „mikumärditamine“ (Rähesoo 2011: 115). Hugo Raudsepa „Mikumärdi“ (1929) kujutas üpris tõetruult toonast olmet ühes vürtsikate tegelastega (Epner 1997:79), selle keeletasand oli Raudsepa linnakomöödiatega võrreldes sujuvam ja elutruum (Rähesoo 2011: 180). Raudsepa ajal sai eelnenud kümnendil unustatud

maaeluainestik kolmekümnendate teatrilavadel taas hoo sisse. Üheks tüüpmustriks kujunes linna läinud perepoja või -tütre naasmine vanematekoju (Epner 1997: 65 Rähesoo 2011:184), mis väljendas maaelu positiivseid väärtusi linnaelu pahelisuse ees (Annus jt, 2001: 336).

Draamakirjanduse parnassile võitles realism koha taas kaheksakümnendatel Jaan Kruusvalli näidendiga „Pilvede värvid“ (1983), mis lahkas esimest korda Eesti draamakirjanduse ajaloos 1944. aasta sõjapõgenikke ja toonast külaolmet (Rähesoo 2011: 394). Kruusvalli stiili iseloomustati kui minimalistlikku, napi dialoogiga (Annus jt 2001: 605), mille keel oli lakooniline ning argine, repliigid tihti lühikesed ja konkreetse lõputa, jäädes nii justkui õhku hõljuma (Paaver 2005: 136). Külarealism kontekstis on kõnekas Kruusvalli tegevuspaikade eemalolek, olgu selleks tsivilisatsioonist ära lõigatud maja või vaakumilaadne tühi ruum. Tihti jõutakse pärast eemalolekut tagasi maale, pakku enese või elu eest, ning otsitakse sealt turvatunnet ja kaitset. Maa sümboliseerib Kruusvalli näidendite maailmas sageli kodu ja pelgupaika. (Paaver 2005: 137)

Realismi viljelused olid 21. sajandi algul pigem harv nähtus, väheste külarealistlike tekstide hulka võis arvata Rünno Saaremäe „Jaanitule“ (2000) või lavastajaharidusega Urmas Lennuki triloogia „Ükskord Eestimaal“ (2015) (Rähesoo 2011: 518). Triloogia keskmises näidendis „Rongid siin enam ei...“, lugu, mille keskmes on „lihtsad inimesed hääbumisele määratud väikeses Eesti asulas“ (Aaloe 2005: 156), tegi Lennuk püüde kaardistada alanud 21. sajandi Eesti vaimsust. Triloogia tegevuspaigaks oli autor valinud Eesti küla, ühtaegu unustatud ja mütologiseeritud paiga. Triloogia tegelaste arv ei ületa kümnet ning nende keel on lihtne ja praktiline, olmevajadusi rahuldav, astudes nii vastu postdramaatilisele. (Kaus 2016: 47-48) Lennuk kommenteeris oma tekstilisi valikuid järgmiselt: „Praegu, maapoisina linnas olles, on tekkinud suur maale või metsa tagasi tahtmise igatsus [...]“ (Aaloe 2005: 160). Lennuk jätkab, et tuleks „väärtustada neid inimesi, kes seal [külades] tegelikult paikselt elavad ja keda ei ole üldse palju, aga kes sellele vaatamata ei kibestu, vaid on sageli rõõmsamad kui need, keda ma siin Tallinnas enda ümber näen“ (samas: 160-161). Lennuki algupärandite puhul on läbivateks teemadeks sotsiaalsed probleemid, sealhulgas linnastumisele jalgu jääv maaelu, selle kõrval ka inimese olemasolu kätkevad teemad nagu „hoolivus, usk inimeste loomupärasesse headusse, ligimestega hingesideme saavutamise võimalikkus“ (Kolk 2014: 116-117). Lennuki dramatiseeringudki liiguvad külarealistlikul foonil, palju on Lennuk kasutanud

just A. H. Tammsaare tegelasi nii „Tõest ja õigusest“ kui ka „Kõrboja peremehest“ (Eesti Teatri Agentuuri koduleht), mis ometi on ju eesti kirjanduses maarealismi musternäited ning võtavad elegantselt kokku eestlaste maa-armastuse okkalise tee.

Külarealism on realismi üks võimalik esinemisvariant, mille keskmeks on küla-, talu- või maaelu kujutamine, niisiis on külarealistliku näidendi põhisisu seotud külaolmega. Külarealistlikud tekstid portreerivad kas tänapäevast või ajaloolist külaelu, selle elanikke, kõnepruuki ja probleeme. Sageli kipuvad tekstid kalduma komöödiasse, ent see pole eranditu reegel. Eesti teatri ajaloos olid külarealismi kõrgajaks esimesele maailmasõjale eelnenud kümnendid, mil külarealistliku kaanoni lõi eelkõige August Kitzbergi looming. Selle järel algas selge külarealismis langus. Tänapäeval näeme külarealismis teatrilavadel peamiselt suve- või vabaõhulavastuses, kus külale pakutakse pigem retrospektiivne vaade. Tekste, mis kätkeksid praegust külaelu, on vähe. Ühelt poolt on külla elama jäänud inimeste arv samuti vähenenud ja üha enam kaob tekstide sihtrühm, tavakodaniku muutunud argireaalsus eksisteerib külarealismist kaugel ning kahe kokkupuutepunktid on näiliselt olematud. Teisalt pole küla muutunud veel niivõrd eksootiliseks, et sobiks turundusartiklina publikut teatrisse meelitama. Sestap on iga külarealistlik ilming draamakirjanduses oma harukordsuses märkimist ja analüüsimist väärt pretsedent.

3.1 Külarealism Piret SG loomingus

Järgnevalt analüüsin küla esinemist Piret SG loomingus kahe näidendi „Hobused udus“ ja „Tark mees taskus“ näitel. Valitud näited pakuvad erinevalt „Kongla Annest“ ja „Mereplekkides“ külaelule praeguse vaate, lisaks on küla tekstides esitatud erineva vaatenurga kaudu.

Küla kui paik

Külarealistliku kirjanduse keskmeks on selle tegevuspaik – küla. Eesti keele seletav sõnaraamat pakub „küla“ tähenduseks kolm vastet: 1. väikseim maa-asula; 2. <tihti sisekohakäändeis adverbilaadselt> koht v. inimesed väljaspool kodu, eriti koht, kus võõrusel käiakse; 3. lastek külaline, külaonu, külatädi, võõras inimene (EKSS 2009). Eesti Entsüklopeedia defineerib küla kui „hajaasustusega või tavaliselt kuni 300 alalise elanikuga tiheasustusega maa-asula, mille elanike põhiline tegevusala on põllumajandus või kalandus, viimastel aastatel järjest enam ka puhkemajandus ja tööstus. Külaelanikud

loetakse maarahvastiku hulka. Eesti territooriumi haldusjaotuse seaduse järgi on küla vallasine asula ja seetõttu ei saa ta ametlikult olla ei linna ega alevi koostisosa.“ (EE 2012)

Nii „Tark mees taskus“ kui „Hobused udus“ tegevus leiab aset külas. Konkreetse küla nimi on näidendis „Hobused udus“ mainimata, „Tark mees taskus“ tegevuskohaks on Urru küla, kuid konkreetne korrusmaja, mille ümber näidendi tegevustik ringleb, on külast veel omajagu kaugemal: „Ülejäänud küla on eemal. Siia toob tupiktee ja koer küla lõpus annab märku, kui keegi peaks mööda tulema“ (Saul-Gorodilov 2015c: 11). Küla lõpus võõrastest teada andev koer on näidendi käigus mainitud mitmeid kordi ning omandab nii märgilise piiripunkti tähenduse küla ja korrusmaja vahel. Sealjuures pole küla ja korrusmaja mõtteliselt sugugi erinevad, kuna nii külas kui korrusmajas kehtivad samad hierarhiad. Korrusmaja võiks lausa vaadata kui küla vähendatud mudelit.

Külaelu tähenduse loomine toimub näidendites suuresti läbi linna ja küla vastandamise. Kirjeldamiseks küla ja linna oponeeriva iseloomuga suhet sobib kasutada Juri Lotmani teooriat kultuuri jagunemisest tuumaks ja perifeeriaks (Lotman 1999: 19). Tuumas toimuvate protsesside kaudu kirjeldatakse kõiki teisi protsesse, mistõttu tekibki perifeeria mõiste (Veidemann 2004: 193), millega iseloomustatakse midagi tuumavälist, iganenut või arengus mahajäänut. Perifeeria mõistega võib tähistada nii ääremaad, provintsi kui ka piiriala (EKSS 2009). Perifeeria ja tsentri binaarust laiendatakse sageli paarikutele „õige-väär, oma-võõras, sees-väljas“ (Veidemann 2004: 193).

Kõige selgemalt väljendavad näidendites küla võrdlust linnaga tegelased Viika näidendist „Tark mees taskus“ ja Leili tekstist „Hobused udus“. Viika jaoks on küla igav ja argine, Leili silmis on külaelu aeglane ja linnast arengu poolest maas. Positiivsest vaatevinklist näevad küla linnast tulnud Sille näidendis „Tark mees taskus“ ning Grethen näidendis „Hobused udus“, kes mõlemad pagevad linnakära või keerulise mineviku eest külla maapakku. Nende naiste jaoks on maaelu pelgupaik või varjualune. Saul-Gorodilovi tekstides esineb muster, mille järgi sageli linnast tulnud tegelane toob näidendisse probleemi või uue vaate, mis senise näidendi loogika ja korra segamini ajab. Seejärel muutub näidendi põhiteemaks üles kerkinud probleemile lahenduse leidmine ning tagaplaanile jäävad näidendi senised probleemid.

Maapiirkonna kirjeldamisega Piret SG valitud tekstides ei laiuta, „Tark mees taskus“ on olustiku kirjeldamisega napp: „Nelja korteriga, kahekorruline, vana maja.

[...] Ees on hooviala, kokkuklopsitud varjualune aialaue ja pinkidega, kus põhitegevus toimub“ (Saul-Gorodilov 2015c: 5). Seevastu „Hobused udus“ on maaelu kirjelduste poolest märksa poeetilisem, kus tihti mainitakse teksti pealkirjaski kajastuvat udu erinevates luulelistes vormides: „aeg voolab nagu see udu heinamaal“ (Saul-Gorodilov 2011: 6), „udud [õige: udu] roomab ligi“ (samas: 25), „udu on nagu vatitekk“ (samas).

Küla kui kogukond

Paiga kõrval võib küla vaadata kui kogukondlikku nähust. Jällegi tuleb siin võrdluspuuna kasutada linnade magalarajoonide anonüümsust ja kokkuleppelist ükskõiksust külakogukonna mõnikord haiglaslikule uudishimule. Uudishimulikkuse kõrval iseloomustab külas esinevat kogukondlikkust kokkuhoidmine, teineteise abistamine ja ühiselt võetud vastutus. Piret SG tekstides avaldub taoline kogukondlikkus küll erinevates vormides, ent kindlasti tuleks seda pidada üheks külarealistliku teksti märgiks. Viika, kes töötab koolis kokana, toob toiduülejäägid sotsiaalkorteris elavatele Petsile ja Annale. Pets ja Anna, ehkki tihti leiab nad omavahel kraaklemas, hoiavad teineteisel silma peal ning Anna tervise nõrgenedes pakub Pets naisele abi treppidest käimisel. Kehtib reegel: tugevam aitab nõrgemat, et koos siiski edasi eksisteerida.

Kogukondlike suhete püsimiseks on vajalik ühisala või ühine tegevus, mis kõiki kogukonnaliikmeid üksteisega seoks. Näidendis „Tark mees taskus“ on ühisalaks „hooviala, kokkuklopsitud varjualune aialaue ja pinkidega, kus põhitegevus toimub“ (Saul-Gorodilov 2015c: 5). Konkreetne hoov on justkui hall neutraalne ala, mis ei kuulu kellelegi, ent samas on võrdselt kõigi oma. Üldises küla kontekstis võib selleks osutada kiige- või lõkkeplats, ehk isegi külavahetee. „Hobused udus“ on mõnevõrra suletuma skeemiga külarealistlik tekst, mis piirdub peamiselt ühe perekonna elu kujutamisega ning on sestap sisekaemuslik. Teised külaelanikud on siiski mainitud positiivses võtmes: „Külalt käivad mune ostmas ja Viiraga muldame kartuleid, kellel vaja. Siin ju ümberringi pehme maa, traktor jääb kinni. Isegi suurfarmis oleme abis käinud. Viirat kiidavad kõik.“ (Saul-Gorodilov 2011:8) Lähikaudsed külaelanikud sisenevad teksti ka Marguse bossi näol, kes arukat poissi Hollandisse õppima soovib suunata. Küla kogukondlik olemus seisneb peamiselt üksteisega arvestamises ja üksteise aitamises vastuteenet ootamata.

Piret SG looming sobib probleemideta eesti draamakirjanduse eelnevasse külarealistlikku suunda, kuna kujutab tõetruult praegust külaelu, seda sageli humoorikas

võttes ja stereotüüpidele lähedaste tegelastega. Autor läheneb küla kujutamisele vastandite kaudu, mis on eesti külarealistlikust dramaturgiast võttena kasutusel olnud ka kolmekümnendatel. Küla resoneerib tekstides selle kaasaegse linnaolmega, jäädes viimasest selgelt maha. Piret SG tekstides vihjavad mahajäämisele harilikult linnast maale tulnud tegelased. Linnaelul sabas sörkiv küla pole see-eest negatiivse alatooniga, vaid sõltuvalt kontekstist võib külaelu malbus mõjuda tegelastele vajaliku pelgupaigana. Külarealistliku draamakirjanduse võti seisneb küla kui tegevuskoha kõrval selle kogukondlikus fenomenis – näiteks lähisuhteid portreerivate draamatekstidega võrreldes on külarealistliku näidendi tegevusliini puhul märgatavalt suurem roll avalikus ringis toimuval. Teisisõnu käsitleb külarealistlik tekst peale üksiktegelaste probleemide ja katsumuste ka kogukondlikke ja ühiseid pingeid. Tekstide keskmes satub tegelane vastakuti kogukonnaga, nagu näiteks Kitzbergi näidendis „Libahunt“, kus Tiina seisab lisaks sisemisele rabadusele vastamisi külakogukonnaga.

4. Valitud Piret SG näidendite sisu- ja naistegelaste analüüs

Bakalaureusetöö mahupiirangu tõttu valisin Piret SG loomingu hulgast naistegelaste analüüsimiseks tekstid, milles naisreaalsus prevaleerib teiste näidendit läbivate teemade üle. Muuhulgas arvestasin, et valitud näidendid kajastaksid ka tänapäevast maarealist. Seetõttu jäid valikusse autori kolm näidendit: „Hobused udus“ (2011), lühinäidend „Üheteistkümnes palat“ (2011) ja „Tark mees taskus“ (2015). Algavas peatükis pakun töös analüüsimise alla tulevate näidendite ümberjutustus ning avan peamised naistegelased, kes ühtlasi sobivad kirjeldama tänapäeva naiste, eriti maapiirkondade naiste elu ja katsumusi. Järgmises, töö viiendas peatükis kirjutan näidendis esinevatest emadustest läbi Sille, Viika ema, Tige-Tanka, Elleni ja Saima tegelase.

4.1 „Tark mees taskus“ (2015)

Piret Saul-Gorodilovi näidend „Tark mees taskus“ pälvis Eesti Teatri Agentuuri 2015. aasta näidendivõistlusel I preemia. Kultuuriajalehes Sirp ilmunud näidendivõistluse kokkuvõttes viitab väljaande teatritoimetaja Tambet Kaugema (2015) näidendivõistluse esinaise Siret Paju sõnadele, et Saul-Gorodilovi tekst puudutab „sotsiaalselt tundlikke teemasid [...] eluterve huumoriga“. Mainitud ühiskondlikult erksate teemade kõrval portreerib Saul-Gorodilov tänapäevaste äärealade, külade või väikeasulate argireaalsust ning sealsete elanike inimlikke püüdeid ja unistusi. Autor ei viska oma tegelaste üle nalja ega parodeeri nende iseäralikke jooni, vaid asetab nad pigem koomilistesse olukordadesse. Toon, mida autor tegelaste kujutamisel kasutab, ei karda näidata nende hingevalu ja minevikupaineid viisil, mis teeb tegelased haavatavateks. Samas peegeldavad Piret SG tegelased reaalseid valulikke probleeme nagu hariduse poolelijäämine, toimetulekuraskused ja läheduse puudumine. Autori sõnul on kaks tegelast näidendis omanimedega, kuid teksti ei pruugi dokumentaalseks pidada, vaid pigem on tekst reaalsest inimestest inspiratsiooni saanud (Paaver, Draamateatri koduleht).

„Tark mees taskus“ algab stseeniga sünnitushaigla teleritoast, kus vastne noor ema Sille valmistub oma isa Jaaguga uue kodu poole teele asuma, stseeni taustal mängib populaarne telemäng „Tark mees taskus“. Järgmine pilt leiab aset tundmatu korrusmaja ühisköögis, kus kahekümneaastane koolikokk Viika tõstab majaelanikele ette koolilastest üle jäänud toitu, taustaks kõlab selleski pildis eelmainitud telesaade ning tegelastevaheline dialoog keerleb peaaesjalikult ümber telesaates osalevate kaunite naiste. Pildi lõpus saabub maja värske asunik Sille koos isaga. Saabunud Sillet peab Viika järgmiseks vallasemaks ja

sotsiaalkorteri uueks elanikuks. Sille aga kolib hoopis oma surnud sugulase tühjaks jäänud korterisse, mida tema isa Jaak näidendi vältel üles ehitab.

Peagi selgub ühise telerivaatamiste käigus, et Andu-nimeline tegelane sooviks samuti telemängus õnne proovida. Peale Sille naeravad kõik majaelanikud mehe mõtte välja, kuid Sille julgustab Andut telesaatesse proovima. Asutakse telemängu simuleerima lootuses saada mängu käigus rohkem teada ka Sillest, ent see majaelanikel ei õnnestu. Sille avaneb argiste tegevuste käigus nagu pesu kuivama riputamine või lapsega jalutamine. Kord pesu kuivama riputamise ajal satub Sillega rääkima Viika. Selgub Viika ja tema vallasema keeruline minevik, mis iseloomustab lootusetut külaelu Sille silmis veelgi enam.

Ootamatult sureb Sille isa, kuid loo kulg muutub helgemaks, kui Andu pääseb telesaatesse. Samas muudab see Viika ja Andu suhted okkalisemaks, kuna mehe edu ja naiste tähelepanu muudab Viika kadedaks. Sotsiaalkorteris elava Anna tervis halveneb ning naine otsustab hooldekodusse kolimise kasuks, veidi enne lahkumist räägib Anna oma kurva armastuse loo. Sarnaste kurblike lugudega tulevad lagedale nii Pets kui Andu. Viimane läheb Sille kannustamisest indu saanuna linna edasi õppima ning jätab külaga hüvasti. Samuti talitab näidendi lõpus ka Sille, kes külast tagasi linna kolib.

Sille

Optimistliku meele ja elujaatava hoiakuga asub Sille küla argireaalsusesse kinni jäänud majaelanikke muutuste suunas ergutama. Sillet võib käsitleda „Tark mees taskus“ peategelasena, kellest sõltub suuresti näidendi käik ja kes oma tegevusega üpris passiivset sündmustikku edasi viib. Külaühiskonda assimileerumine paistab võimatuna, nagu ütleb ka Pets: „Mis meil sinuga asja. Elad siin, aga oma sa ei ole. Peene linnaosa õhkpadid hõljub ümber“ (lk 28). Väljastpoolt tulnuna mõjub Sille esialgu võõrkehana, keda majaelanikud soovivad tundma saada. Üpris kiiresti võidab Sille siiski külaelanike usalduse. Sillele kui uustulnukale tutvustatakse külaelu kirjutamata reegleid ja traditsioonideks kujunenud harjumusi, näiteks telesaate „Tark mees taskus“ vaatamist, sama kehtib väärtushinnangute ja suhtumiste kohta, mis küla kui kogukonda ühendavad. Sille kannab näidendis justkui distantseeritud vahendaja osa, läbi kelle saavad külarealism ja selle värvikad karakterid kuju – vaid dialoogidest Sille ja teiste tegelaste vahel saadakse aimu nii tegelaste kui küla mineviku kohta.

Sille kasvukeskkond ja senine elumuster on vastupidine sellele, mis kujutatud korrusmajas harilikuks peetakse – Sille vanemad elasid armastavas abielus, nende kodust olmereaalsust kujutatakse stabiilse ja rahulikuna. Sille isa Jaak on teksti kestel Sillele igati abiks ning hoolitsemas selle eest, et tütrele oleks kõik vajalik olemas. Sellega sobitub Sille varasem elu standardsesse naistekohasesse stereotüüpi, mis näeb naisi pigem meheliku eestkostes all olevatena. Sille lapsepõlve peremudel toetab ideaalset heaoluühiskonna juurutatud stereotüüpi ainuõigetest peresuhetest veelgi. Sellele vihjab ka Viika: „Muidugi issi ehitas maja, emme istutas lilled“ (lk 41) ja „Tegelt on sust täiega kahju ka. Sa pole ju harjunud. Okey, issi aitab sind“ (lk 31). Seevastu Sille enda loodud perekond – lapsepõlvesõber Randoga saadud laps – ei vasta tema kasvukeskkonna peremudelile ning on nihestatud. Seevastu sobitub see külaühiskonna ema-kuvandiga, kes tekstis on enamasti esindatud kui üksikema ja meesfiguuri toetuseta hakkama saav naine.

Viika

Viika ehk Viktooria on kahekümneaastane Urru küla elanik ja ühtlasi Sille naaber. Viikat võiks vastandada Sillega – mõlema näol pakutakse lugejale kaks võimalikku noore naise kuju, keda külaühiskonnas kohata võib. Lõpetanud ametikoolis koka eriala, töötab ta koolikokana ning toidab majaelanikke toiduülejääkidega, mis tingib Viika kohatise üleoleku teiste majaelanike suhtes. Andu osas on Viika toon eriti terav, mis väljendub näiteks selles, et naine kutsub Andut mõnitavalt lapsepõlves saadud hüüdnimega Kilu. Viika suhe Sillesegi on algusest peale sallimatu, akumul eerudes näidendi käigus kadeduseks. Naine kadestab näiteks Sille stabiilset kasvukeskkonda. Lisaks näib Viikale, et Andu pöörab Sillele liiga palju tähelepanu. Kadeduse varjab Viika aga üleolevuse ja parastava suhtumise taha: „Miks tema ikka veel siin on? Näitab lollidele, kuidas elama peab. Õpetab õieti seisma ja silma vaatama. Nüüd on ta üksi. Paras! Üksikema. Sellepärast tuligi siia Urruauku, omasuguste hulka“ (lk 41).

Viika negatiivne suhtumine laieneb muuhulgas külaühiskonnale ja armetusele, mida ta korrusmaja elukorralduse osas kogeb. Seetõttu soovib ta küla selja taha jätta ja sellest välja pääseda. Erinevalt Andust ei rakenda Viika muutuse toimumiseks ühtegi abinõu, vaid käib linnas pelgalt pidutsemas, mida ei saa arvestada siiski tõsiseltvõetava püüdena muutuse poole. Muutuse puhul keskendub naine välisele muutusele, mitte mõttemaailma või suhtumise muutmisele, mida linna kolimine eeldab.

Samuti on väline prioriteediks naisele enda keha puhul, sest linna minnes on Viika üles löödud, kuid argipäeval häbeneb end oma „kokatädi käte pärast“ (lk 41), mis võrreldes teiste naistega on hoolitsemata ja lühikeste küüntega. Võrdluse telesaates üles astuvate naistega avaldub Viika kiivas üleolek ning püüe endale sisendada, et tema pole telestaaridest välimuse poolest grammigi kehvem, väitega, et temal on pikemad jalad või suuremad silmad. Viika kehastab tekstis ühiskonna poolt naistele pealesurutud ilunormide vangi jäänud naist, kes peab teleris nähtut ideaaliks, mille poole peaks iga enesest lugupidav naine pürgima. Ideaalidest kõrvale kaldumine või ebaõnnestumine viitab automaatselt naiseks olemise nurjumisele või ebanaiselikkusele.

Katsumusterikkad kujunemisaastad kultiveerisid Viikasse jalad-maas-suhtumise ja realistliku maailmavaate. Sellest tulenevalt kehastab Viika hakkama saavat noort naist, nagu kirjeldab ta ka oma ema: „Mamps torgati kuueteistkümnesele titte ja pidi hakkama saama. Meie jäime üksi ja pidime hakkama saama. Vaata, meie siin, oleme harjunud hakkama saama“ (lk 31), vastandades end sellega Sillele, kelle jaoks isa palju olmeprobleeme lahendab. Viika ütleb, et „ajad on muutunud. Enam ei kuku naine üksi näoli porri. See on võrdõigus“ (lk 31). Iseseisvuse ja igapäevaeluga toimetuleku kõrval näib Viika psühholoogiliselt ebaküpse teismelisena, kes kadestab teisi naisi nii nende välimuse kui ka lihtsama elu pärast.

Anna

Annat kirjeldatakse remarktekstis sõnadega: „elunäinud, vana ja konksus nagu nõiamoor, haigete jalgadega. Ta kannab ka kõige palavamal ajal villaseid riideid“ (lk 4). Naine on alkoholiprobleemiga vanim majaelanik, tema tavapäraseks joomakaaslaseks on umbes kuuekümnepäevane Pets, kes näeb elatunum välja. Joomakaaslusele lisaks on Pets purjuspäi Anna vastu vägivaldne. Petsiga jagatavad eluruumid on kasimata ja korratud, sellele viitavad tekstis nii Anna kui ka Viika. Meest ega lapsi Annal pole, oma perekonnanime Mun sai Anna korealasest mehelt, kellega naine Eestisse suunamiseni koos Taga-Kaukaasias raudteel töötas. Anna ebaharilik perekonnanimi põhjustab naise naerualuseks olemise, aga naine ise seda pahaks ei pane, vaid kannab nimme nime armastuse märgiks. Anna võõrapärasust tekstis eraldi ei toonitata, vähemasti pole sellest tehtud Annat iseloomustavat joont.

Anna tegelane pakub noortele naistegelastele vastukaaluks sissevaate kehval elujärjel olevate vanade naiste ellu. Anna tegelane avab laiema pildi sellest, kuidas äärealadele unustatud vanurid hädavaevu igapäevaaskeldustega üksi toime peavad tulema. Hoolimata elu karmusest on Annas säilinud inimlikku ligimesearmastust ja õrnust, mis avaldub suhtumises nii Sille kui Andu vastu. Isegi Pets, kellega naine alatasa kraakleb, saab näidendis mõne Anna hea sõna osaliseks.

Tige-Tanka

Tige-Tanka ei esine tekstis kordagi tegelasena ja lugeja saab temast aimu tänu Anna jutustusele. Andu sündides oli Tige-Tanka juba üle neljakümne ning üksikema, kuna meest tal Andu sündides ei olnud. Tige-Tankast räägib samas stseenis ka Pets, kes väidab, et Tankal oli mees, kes end üles poos, aga Andu sündis sellest kaua aega hiljem. Ka selgitab Pets, et Tige-Tanka hüüdnimi oli naisel tema äkilise loomu tõttu. Hüüdnime õigustab ka Tige-Tanka tänitav loomus, mille pärast teda paljud pelgasid või pilkasid. Ema pilkamine kandus üle Andule, keda koolis noriti. Norimisele aitas kaasa Petsi väitel seegi, et Tige-Tanka poissi koolibussile saatis ning hiljem järele läks – see paistis teiste laste meelest naeruväärne.

Viika ema

Tige-Tankale sarnaselt pole pärisnimeta Viika ema „Tark mees taskus“ tegelane, ent ühe külaühiskonna naisena vajab äramärkimist. Viika toob näite oma emast Sillele hoiatuseks, kui too end kokku ei võta. Viika ema oli esimese lapse sündides seitseteist, Viika sündis naisele üheksateistaastaselt. Isakuju leidmisel nägi naine vaeva, ent tulutult. Elukaaslase leidis Viika ema, kui tütreid olid täiskasvanud, kuna „pagasiga naist“ ei soovinud Viika sõnul keegi. Tütred jättis naine noorena omapäi, õigustades, et taolise olukorraga hakkama saamine peaks tütardel „lihast treenima“. Viika ema esindab tekstis seega ühe võimalikku külaühiskonnas leiduvat ematüüpi.

„Tark mees taskus“ kujutab tänapäevase ääreala külaelu, mille keskmes on naised, kes hoolimata olukorra viletsusest püüavad igapäevatoimetustega hakkama saada. Ühtlasi ei haaku näidendi naistegelased lääneliku koduperenaise mudeliga, mille järgi naine eksisteerib domineeriva meesfiguuri varjus. Pigem on konkreetse näidendi naised olude

sunnil iseseisvad ja pereelu osas meesfiguurist peaaegu sõltumatud. Pigem võiks soorolle selle teksti kontekstis näha ümberpöörduvalt, kus meestegelased on hoopis naistegelaste varjus. Ehkki naised on paigutatud stereotüüpselt emarolli – roll, mille kaudu naisi harilikult tekstides kujutatakse –, on emaroll esitatud üksikemaduse kaudu, mis on klassikalise emarolli mutatsioon ja kõrvalekalle ning vihjab autori püüdlusele näidata mitmekülgset reaalsust.

4.2 „Hobused udus“ (2011)

Piret Saul-Gorodilovi 2011. aastal kirjutatud näidend räägib maal hobuseid kasvatavast Ellenist ja tema pojast Margusest. Ellenit kimbutavad näidendis probleemid nii minevikust kui tulevikust, nende hulgas poja Marguse küsimus oma päritolu ning isa kohta. Veidi pärast isa surma tuleb Ellenil vastakuti seista linna kolinud õe Leiliga, kes nõuab talukompleksist poolt endale – see käivitab näidendi sündmustiku ja probleemide ahela. Ellenile tähendab see talust ja hobusekasvatamisest loobumist, kuna poole talu välja ostmiseks puuduvad rahalised vahendid. Talumajapidamise kõrval tegeleb tekst lahutusprotsessi ja kasvuvalusid läbielava nooruki katsumustega, mis tuuakse näidendisse Elleni õetütre Gretheni kaudu, kes maale põgenemise järel saab lähedaseks Elleni hobustega. Tallu ilmub Leili endine mees ja Gretheni isa Karl, kes, nähes Gretheni sidet hobustega, otsustab Ellenit tema pärandiprobleemidega aidata ning lahendab naist vaevanud olukorra. Teisalt kumab näidendis läbi maaelu helge ja rahulik pool, loodusega sümbioosis elamise võlu – hobustest räägitakse kui pereliikmetest, ilmastikunähtusi tõlgendatakse läbi poeetiliste kujundite. Näidendi lõpp oleks otsekui uue näidendi algus, kui karjamaal nähakse hobuste juures Gretheni venda, klapid peas. Näib, nagu oleks poiss uus kadunud hing, keda Ellen hobustega ravima asub.

Ellen

Koolis koristajana töötav Ellen on „Hobused udus“ peategelane. Ellen, erinevalt oma õest Leilist, valis maaelu, kui Leili oli aga noorest saati linna igatsenud. Sellest tekib näidendisse linna-maa vastandumine. Elleni ja Leili suhet iseloomustab hoopis Leili abikaasa Karl: „Sina said isaga hästi läbi. Leili kadestas sind“ (lk 43). Leili imestus, „kuidas [Ellen] üldse [...] ära elanud ja lapse üles kasvanud, poole kohaga, koristaja palgast“, vastab Ellen: „Mina olen ikka ise hakkama saanud. Külalt käivad mune ostmas

[...].“ (lk 8). Eelnev viitab Elleni toimekusele ning raskustele vaatamata positiivse ellusuhtumise säilitamisele ning endaga toimetulekule.

Remarktekstis esineb Elleni tegelane tavaliselt köögis askeldamas, mis viitab otseselt tema ema ja eelkõige naise positsioonile – taasluuakse juurdunud kuvand naistest ja emadest köögis või naistest kui peamistest toiduvalmistajatest. Maanaised paneb Ellen ise paika järgmiselt: „talutöö ei nõua õnneks suurt kooliharidust. Kõva pea võib olla, aga käsi peab lahtine olema“ (lk 17). Sellega määratleb Ellen maal hakkama saamist kui peamiselt füüsilisi oskusi eeldavat elulaadi, kus haridus on teisejärguline.

Elleni tegelane on näidendis defineeritud tugevalt läbi ema-kuju. Seda süvendab läbiv ema-poja suhte kujutamine. Sealjuures on ema-kuju kitsamalt üksikema kuju, mis puudutab poeg Margustki, ent pigem kerkib poja huulile mitmeid kordi küsimus isast ja oma pärinemisest „Ema, mis tõugu ma olen“ (lk 28). Erinevas vormis, kuid alati sama sisuga päringutele isa kohta vastab Ellen näidendi alguses, et „Mina tahtsin last, korraliku mehega“ (lk 4), kuid ei jäta poega päris teadmatusse, öeldes eelnevalt, et „Sinu isa oli tark ja ilus. Kõik see mis endal puudu jäi, leidsin sinu isas“ (samas). Ellen ei kurda kordagi üksikema keerukat saatust ega toimetulekuraskusi, vaid käsitleb seda kui teadlikult tehtud valikut, mitte ebasobivate juhuste kokkulangemise kurba kulgu või ohvrirolli sattumist. Sellega lõhub Ellen sotsiaalse konstruktsiooni naisest ja emast, kelle eksistents sõltub tingimata meespoolest. Naise julge valik elule üksi vastu minna osutab selgesti ta iseseisvusele ja tahtekindlusele.

4.3 „Üheteistkümnes palat“ (lühinäidend) (2011)

Saul-Gorodilovi „Üheteistkümnes palat“ on haiglasse operatsioonile läinud naisest Saimast, kes patoloogia osakonna kohtade puuduse tõttu tõstetakse protseduuride algust ootama sünnitusosakonda. Saimaga samasse palatisse satuvad abordijärjekorda ootama noored naised Erika, Rita ja nimetu tegelane Naine. Kolmest naisest on Rita ainus, kes aborti vajalikkuses üldse ei kahtle ning suhtub kogu protsessi jaheda ükskõiksusega. Naine seevastu on arstidelt saanud teada kahjustunud lootest, ent sellest hoolimata ei suuda abordiga leppida. Noor Erika on kolmest kõige enam kahtlev, kuna vanemate otsus sündimata lapsest vabaneda on tehtud Erika soove arvestamata. Erika, vanemate jutust ja potentsiaalsest halvast tulevikust hirmununa ei suuda otsustada aborti poolt ega vastu. Selgub, et Saima oli minevikus sarnase dilemma ees ning jagab naistega oma kogemusi ja nõustab neid sellest lähtuvalt. Erika põgeneb viimasel hetkel palatist – üks laps sai

päästetud. Peale naiste esineb näidendis ka Poeg, ent näidendi lõpus selgub, et tegu polegi mitte Saima päris pojaga, vaid lapsega, kelle naine abordi käigus kaotas.

Saima

Saima ilmutab tekstis sügavat mõistmist ja kaastunnet palatisse sattunud naiste vastu, lohutades anonüümset Naist, kelle Downi sündroomiga loode välja võetakse. Samuti näitab Saima üles hellust Erika vastu, kui püüab tüdruku vanemate otsust ratsionaalselt õigustada, ent samas julgustab Erikat last alles jätma ja haiglast põgenema: „Võta oma riided ja kao siit. Kui otsima tullakse, küll ma ütlen“ (lk 14). Saima muudab naiste vastu sallivaks tema enda abordikogemus ning kahetsus tehtud teo pärast. Ometi esitab Saima seda fakti teksti jooksul kaheti: „Ah? Ma ... oh, on see nii tähtis? Laps jäi minuga. Poeg. Ta on minu kõrval.“ (lk 14) ja vastus haiglaõe küsimusele, kuidas Saima lapse kaotas: „Abort.“ (lk 15). Saima näeb kogu näidendi jooksul enda kõrval rääkimas Poega, kelle eksistentsi eelmainitud vastus kummutab. Saima on tekstis kujutatud pigem kuulaja ja küsija positsioonis. Oma mineviku avab naine teiste naistega dialoogi astumise eesmärgil. Oma kogemusest rääkimisel on Saima ebalev, tihti satub ta mälestuste kaudu ajalisse vaakumisse või nihkesse. Teistele naistele jääb Saima hootine eemale triivimine üldiselt märkamatuks.

Saima emaduse erijuhtum kujutab ühiskondliku surve ja standardite ratashammaste vahele jäänud naist, keda sundisid välised jõud vallasemaduse asemel rasedust katkestama. Lühinäidendis esinev Erika pakub ideeliselt taolisele olukorrale leebema lahenduskäigu, protesteerides loomulikuna näida püüdvate emaduse standardite vastu, kui otsustab raseduse säilitada. Niisiis üritab näidend lõhkuda kuvandit, kus naine peab emaks saamise jaoks esmalt täitma ühiskonna poolt ettenähtud kriteeriumid nagu piisav iga, majanduslik heaolu või meespartneri olemasolu.

Piret SG naisgalerii on lai ja spekter katab nii maapiirkondadesse üksikuks jäänud vananaised kui verinoored üksikemad. Kolmes näidendis esinevate naistegelaste kujutamine on tugevasti kaldu nende naiselike või reproduktiivsete omaduste suunas. Sestap avanevad nad sageli läbi emarolli. Emadusest hoolimata pole Piret SG naistegelased abikaasa või elukaaslase rollis, vaid peamiselt lähisuhteta tegelased. Seega ei ole neid võimalik tõlgendada või vaadelda paarisuhte kaudu. Piret SG püüab valitud näidendites

kultuuris ajapikku kujunenud ja loomulikuna näivaid naiskonstruktsioone murda. Naised autori tekstides pole haprad või tingimata meestegelaste tuge vajavad naised, vaid emantsipatsiooni läbi teinud inimesed. See muidugi ei tähenda, et nad eluga veatult toime tuleksid, kuid teele sattunud raskused on piisava tahtejõuga hõlpsasti ületatavad. Probleemide seljatamine nõuab aktiivsust ja pealehakkamist, mis samuti Piret SG naisi iseloomustab – passiivsuse asemel on naised tekstis aktiivses rollis, stseeni keskmes ning näidendi kulgu juhtimas. Selline tendents osutab kindlasti reaalse elu situatsioonile märksa enam kui paljud naistest väära kujutluspilti loovad kirjandustekstid, milles naine on argielu sündmustikus passiivsele tagaplaanile lükatud.

5. Emadus

Naisi, kelle eest klassikaline feminism seisab, Piret SG loomingus ei kohta, sestap on naistegelasi keeruline analüüsida vaatepunktist, mis näeb neid meesautori või meeste poolt loodud konstruktsioonide orjadena. Eeskätt tuleneb taoline nihestatus tekstides sovetlikest rudimentidest, mis on külaelus endiselt kohal. Sovetlik ühiskonnakorraldus nägi naisi meestega võrdselt töötamas, meestelt ei oodatud panust koduses sfääris, mistõttu nende ainus eneseväljendus ja -teostus sai toimuma töösfääris (Pajumets 2012: 34). Koduses sfääris opereerimine oli naise üks paljudest kohustustest, mitte tema eksistentsi ainus põhjus. Angloameerika mõttetuumi feministlike ideede rakendamise oleks siinkohal meelevaldne. Niisiis sobib näidendites olevat emaduse teemat analüüsida järgnevalt günokriitilise lähenemisnurga kaudu, kuna see arvestab pelgalt naiskogemuslikke aspekte ja märke, kuid ei suhesta ega normeeri neid maskuliinse maailma kaudu. Üks taoline naiskogemus on emadus.

5.1 Emadus kultuuris

Emadus sarnaselt isadusele on kultuurikontekstis, ent ka bioloogias nähtud ühe võimaliku vanemlikkuse avaldusviisina ning ka reproduktsiooni ühe kohustusliku elemendina, teisisõnu määrab vanemlikkus nii inimeste bioloogilisi kui sotsiaalseid rolle. Sestap on vanemlikkus olnud pikka aega kultuuriuurijate ja antropoloogide üheks uurimisalaks, kus eristatakse bioloogilist ja sotsiaalset vanemlikkust, mis sageli ei pruugi kattuda. Üleüldine Euroopa ja Põhja-Ameerika kultuurisfäär mõistab suguluse all fenomeni, kus bioloogiline ja sotsiaalne vanemlikkus kattuvad, erandina nähakse vaid adopteerimist. (Gross 1997: 2151)

Sotsiaalantrpoloog John Arundel Barnesi 1974. aastal avaldatud artikkel „Genetrix : genitor : nature : culture?“ väidab, et emadus on ennekõike looduslik, isadus sotsiaalne mõiste. (Barnes 1974: 73). Sealjuures ei esine „isadus“ ja „emadus“ vanemlikkuse skaalal peegelpildis, millest tuleneb osaliselt nende mõistete ebasümmeetria (Gross 1997: 2152). Emadus tähendab Marilyn Stratherni teose „Reproducing the Future. Anthropology, Kinship, And the New Reproductive Technologies“ (1992: 149) järgi ema ja lapse vahelise bioloogilise sideme tunnistamist, isadus aga omakorda konkreetse mehe seotust emaks tunnistatuga. Antropoloogide seas on levinud eristusviis sotsiaalse isa (*pater*) ja bioloogilise isa (*genitor*) vahel sagedamini kui sotsiaalse ema (*mater*) ja bioloogilise ema (*genetrix*) vahel (Gross 1997: 2153).

Samas, ehkki antropoloogide hinnangul on emadus seotud bioloogilise sfääriga, mõjutab see kahtlemata naise kui ema sotsiaalset kuvandit. Sellega nõustusi juba radikaalse feminismi laine pooldajad, kes juriidiliste, majanduslike ja poliitiliste faktorite kõrval nägid naise kui mõiste sotsiaalse kujunemise ja positsiooni peamise mõjutajana hoopis naiste emadust ja seksuaalsust (Hekman 2015: 152-154). Naiste reproduktiivset rolli nähakse sageli nii meedias kui ühiskonnas naiseks olemise sügavaima väljendusvormina ning naiseks olemise õigustusena. Viljakasse ikka jõudes hakkaks tüdrukust sirgunud noore naise keha justkui kuuluma riigile, ühiskonnale või mõnele muule, tavaliselt meesalgelisele instantsile, mis parajal hetkel asub naisterahva kehaga seotud valikuid passiivselt kommenteerima ning nendega manipuleerima (vt Penu 2008).

5.1.1 Abort

Tänane Eesti abordipoliitika ja suhtumine raseduse katkestamisse välise sekkumise kaudu on suures osas pärit kommunistlikust režiimist, kus naine oli eelkõige töötaja ja ema, kirjutab Heili Einasto (2006: 64) abordipoliitikast 20. sajandil. Emadus oli Nõukogude Liidus oluline ning emade kultus juba teise maailmasõja järel nii suur, et selle väljendamiseks hakati paljulapselistele emadele väljastama medaleid (Einasto 2006: 62). Mõistagi oli abort stalinistlikus Nõukogude Liidus keelustatud ning legaliseeriti 1955. aastal (samas: 63), kui režiimis toimus lõdvenemine. Ent emaduse ülistamine ei lõppenud abordipoliitika lõdvenemisega, vaid liikus juba sisse tallatud rada edasi, jättes aborti pooleldi tabuteema seisusse tänaseni.

Abort esineb Piret SG lühinäidendites „Tanknaine“ ja „Üheteistkümnnes palat“. Viimatinimetatu kujutab selgelt aborti tegemise levinumaid põhjuseid: väärarenguga laps, soovimatu laps või tulevasele emale ealiselt mittesobiv emaroll. Abordiga püütakse edasist potentsiaalselt ebaõnnestunuks määratu emadust ennetada. Näidendi peategelase Saima minevik on samuti seotud vanemate käsul aborti tegemisega ning tegelane pole sellest hingelisest traumast siiani toibunud – kuidas muidu tõlgendada näidendis puhuti ilmutat poega, kes näidendi lõpus, selgub, pole siiski kunagi ilmavalgus näinud.

Näidendi toon on emadust pooldav, isegi ülistav: „Lapse sündimine on maailma kõige ilusam asi. Ükski naine ei tohiks sellest ilma jääda. Sina otsustasid teisiti.“ (lk 10), samas ei mõista tekst naisi hukka aborti kasuks valimisel, kui peategelane Saima ütleb Downi sündroomiga loote emale: „Keegi ei mõista teid hukka. See on õige valik“ (lk 8). Abordi puhul näib, on Saimale oluline inimelu, mis protsessi tagajärjel kaotatakse. Kaotuse

osa käivitab kahetsuse, mida võib pidada üheks näidendit juhtivaks emotsiooniks – näiteks Saima kahetsus kaotatud poja pärast.

Aborti protsessina tekstis eraldi ei kirjeldata, küll aga on tekstis selgelt markeeritud abordijärgne muutus naiste füüsilises ja vaimses seisundis nende palatisse naasmisel: „Õde talutab tuppa tühjaks roogitud naise. Naine on uimane, ta pilk on tühi. Väga tühi pilk. Pilk on peaaegu sama tühi nagu naise üsa“ (lk 10) või „Siis tuleb Rita. Ta ei ole enam nii ilus. Ta ei suuda hetkel kõike, ilus olla ja enesekindel. Selgub, et ka Rita võimetel on piir. Rita ronib ettevaatlikult voodisse ja keerab end kõverasse, nagu palati poole“ (lk 12). Abort on sedasi kujutatuna tõlgendatav kui traumaatiline naiskogemus, kus kehaline protsess omab otsest mõju vaimsele seisundile ning inimese emotsioonidele. Naasnud naised soovivad olla omaette, nad püüavad kontakti välismaailmaga hoida minimaalsel tasandil või üldse vältida.

Märgiline on tegelaste ja protsessi ümber hõljuv üksindus ning nähtamatu suletus või diskreetsus, millega teemat käsitletakse. Abort lükatakse justkui kõrvalsfääri, sünnitusosakonna äärealale. Ühelt poolt võiks aborti tõlgendada kui naiste ainuisikulist valikuala ja õigust, kus kõrvalistel inimestel pole otsustusõigust ja seega lugeda võimalust aborti kasuks otsustada naisi vabastavaks aktiks. Teisalt on näidendis naiste jaoks abort välise surve tõttu tehtud otsus, mis võtab naiselt oma keha üle otsustusõiguse.

5.1.2 Üksikemadus

Antropoloogiliste uurimuste seas eristatakse bioloogilisi ning sotsiaalseid vanemaid, ent sagedamini on tarvis vahet teha just bioloogilisel ning sotsiaalsel isal. Isadus on võrreldes emadusega teisejärgulisem, seetõttu põhjendati ja õigustati antropoloogiliste uuringute käigus taolist fenomeni konkreetse hõimurahvaste uskumuste kui ka psühholoogilistele või sotsiaalsetele aspektidele tuginedes ega nähtud isaduse ebakonkreetsuses midagi ebaharilikku (vt Gross 1997). Seevastu Põhja-Ameerika ning Euroopa mõjusfääris nähakse bioloogilise ning sotsiaalse isaduse lahknemist normist kõrvalekaldena ja ühiskondlikult taunitava olukorrana. Seega muutub märgiliseks ka Piret SG loomingus sageli esinev üksikemadus.

Valitud tekstide hulgast esindab üksikemaduse teemat Piret SG loomingus kahtlemata „Tark mees taskus“, sama puudutavad ka „Hobused udus“, „Laevatüdruk“, ja „Kongla Ann“. Üksikema on nendes tekstides kujutatud kui kindla isafiguurita üksi last kasvatavat naist, sealjuures pole välistatud, et lapse bioloogiline isa paikneb kuskil näidendi keskmest

eemaloleval alal, nagu seda on Sille puhul, kus lapse isa Rauno elab Sillest ja nende lapsest eraldi. Üksikemadust defineeritakse seega isa puudumise kaudu, muuhulgas loeb isa mitte osalemine igapäevase kasvatustoimingu ja argielu juures. Samas võib isa esineda näidendis täiesti eritunnusteta üleüldise kategooriana, millele tekstis viidatakse konkreetsemaid kommentaare andmata.

„Tark mees taskus“ üksikema temaatika avaldub kõige otsesemalt läbi Sille, kaudselt läbi Tige-Tanka ja Viika ema ning pakub nende naiste kaudu tüüpilisele üksikema kuvandile kaks eripalgelist vormi: läbikukkunud ja õnnestunud emaduse. Läbikukkunud emadust kujutab tekstis Viika ema, kes tütreid nende teismeeas omapäi jättis ning kasvatusprotsessis osalemisest loobus, mistõttu emadus kui vanemlikkus nurjus. Isafiguuri puudumist üritas Viika ema korduvalt lahendada, ent ebaõnnestus selleski. Ometi pole uue isa leidmine seotud naise emakohustusega, vaid pigem nähtud naise isiklikku ellu jääva eesmärgina, mistõttu ei saa Viika ema ebaõnnestunud emadust seostada elukaaslaste vahetumisega või võimatusega leida lastele uut isa, vaid tema osavõtmatuslega kasvatusprotsessis.

Õnnestunud üksikemadust kehastavad tekstis mööndustega nii Tige-Tanka kui Sille. Tige-Tanka esitatakse tekstis vaid emaduse ja emarolli kaudu, tema emarolli täitmist iseloomustatakse hoolitsevana, kuid last liigse hoolitsemisega häbistavana. Tekstis märgitakse sedagi, et hoolimata Tanka käredest iseloomust ei kasutanud ta oma lapse peal kunagi vägivalda. Sille õnnestunud üksikemadust võib järeldada ainult tema emaduse algstaadiumis ning teksti piires kujutatud aja vältel. Sillet on tekstis sageli kujutatud lapsega tegelemas, temaga rääkimas või käru lükkamas. Oluline emaduse pretsedent on ka rinnaga toitmise akt, millele viitab remarktekst: „Sillel on laps rinna otsas“ (lk 13). Tekstis esineb Sille sageli koos lapsega, seega laps ja emadus on üks Sillet näidendis defineeriv aspekt. Teksti põhjal jääb mulje, et Sille panustab lapse kasvatamisse palju aega ja energiat ning seega osaleb lapse kasvatamises lakkamatult.

„Hobused udus“ pakub üksikemaduse õnnestunud näite Elleni näol, kes on valinud kaaslaseta elu kasuks, sealjuures teadliku üksikema rolli. Ellen on tekstis esitatud hakkama saava üksikemana, kes tõenäoliselt on tegelenud poja kasvatamisega ning jäänud seega osaks järglase elus ka edaspidi. See viitab toimivale ema-lapse suhtele, mida pole rikkunud minevikus ebaõnnestunud vanemlikkus.

Emadus, mille kaudu valitud tekstides Piret SG naistegelasi identifitseeritakse, jaotub eeskätt teostatud ja mitteteostatud emaduseks ehk abordiks. Teostatud emadus on konkreetses raamistikus üksikemadus, mis tähendab isafiguuri puudumist lapse kasvatusprotsessi ja argitoimetuste juurest. Üksikemadus esineb tekstides õnnestunud ning ebaõnnestunud vanemlikkusena, millest esimese puhul on üksikema kasvatusprotsessiga toime tulnud. Ebaõnnestunud emaduse korral on kasvatusprotsess tekstis kujutatud läbikukkununa. Piret SG ei käsitle antud teemat läbi traagika või katastroofi, vaid vaatleb seda kui üht võimalikest emaks olemise viisidest. Tekstidest selgub, et üksikemad võivad lapsevanema rolliga suurepäraselt ka üksi hakkama saada. Tugevate üksikema karakteritega annab Piret SG paljudele tänapäeva naistele ja emadele hääle, esitades nii samas vastupanu kultuuris kinnistunud ematüübile, keda kujutatakse sageli meesfiguurile toetuva, vaikiva ning passiivsena.

6. Kokkuvõte

Ajal, mil maskuliinsuse poolt dikteeritud maailm liigub üha enam liberaalsuse ja soolise võrdõiguslikkuse poole, on tänapäevased naistegelased Eesti teatritekstides endiselt üldjuhul alakajastatud. Käesoleva bakalaureusetöö püüd oli naispuuduses vaevleva Eesti draamakirjanduse valguses analüüsida Piret SG loomingut, mille puhul võib täheldada teravat ja ausat pilku, mis ei vaeva end kriitiliste olukordade või tegelaste pehmendamisega. Töö eesmärgiks oli analüüsida Piret SG tekstides esinevaid naisi ja tõlgendada neid vastavalt tänapäevasele sotsiaalsele olukorrale ja tavadele.

Piret SG on praeguseks ühtekokku avaldanud 11 näidendit, nende hulgas 2015. aasta Eesti Teatri Agentuuri võidutöö „Tark mees taskus“ ning 2017. aasta Raadioteatri kuuldemängude võistluse võidutöö „Profülaktika“. Piret SG loomingust peegelduvad realismitaotlused ning inimeste argipäeva kujutamise püüd. Sealjuures on imekspandav tema sotsiaalne närv ning julgus suunata tekstidega tähelepanu ühiskondlikele kitsaskohtadele. Näidendite teemade hulgast tõusevad esile nais- ja naiselikkuse küsimused. Samuti tegeleb autor mitmes näidendis külaolmeliste probleemidega.

Naisküsimust avasin bakalaureusetöös feministliku kirjanduskriitika abil, kuna feministlik kirjanduskriitika on suuresti segu kõrvaldistsipliinidest ega sea rangeid piire analüüsivahendite valikul. Klassikaliselt tegeleb feministlik kirjanduskriitika naistegelaste uurimisega meesautorite loomingus, feministliku kirjanduskriitika kitsam osa, gүнokriitika aga uurib naisi naisautorite loomingus. Seega toetas gүнokriitiline vaatepunkt töös naisreaalsuse – naiste reaalsusest pärit kogemuse – analüüsimist. Selles tulenevalt on autori naissoolisus töös teadlikult rõhutatud, kuna naisautoril, erinevalt meesautoritest, on olemas spetsiifiline naiseks olemise kogemus, mida gүнokriitika lähemalt uurib.

Et Piret SG naistegelaste olemust mõjutas tugevasti neid ümbritsev keskkond, käsitlesin töö raames külarealistliku näitekirjanduse ja Piret SG loomingu vahelisi seoseid. Selgus, et autori looming sobitus eelnevasse külarealistlikku kaanonisse, sest kujutas tõetruult praegust külaelu, seda sageli humoorikas võtmes ja stereotüüpidele lähedaste tegelastega. Autor kujutab küla peamiselt vastandina linnale. Linna ja küla vastandamise toovad tekstidesse linnast maale tulnud tegelased või maalt linna ihkavad tegelased. Ühel või teisel juhul avatakse külale iseloomulik seda linnaga vastandades. Küla tähendab tekstides kaht: eeskätt on tegemist näidendi toimumispaigaga, teisalt seisneb küla tähendus ka kogukonnatundes, mis laiendab üksiktegelase probleeme sageli kogukondlikule tasemele. Autori realismipüüded annavad alust käsitleda naistegelasi kui läbi

realismiprisma kujutatavaid naisi, keda modelleerivad reaalseste naistega sarnased ühiskondlikud ja kultuurilised normid.

Tavatult palju naisi, kes Piret SG tekstides sõna saavad, on sarnased: neid defineerib ühel või teisel moel nende emaroll. Näidendi „Tark mees taskus“ kõik naistegelased on üksikud või üksikemad, partnerite poolt hüljatud või ise meespoole hüljanud. Näidendi „Hobused udus“ naistegelaste saatus ei erine paljuski eelmainitutest – ka nemad on valinud elus üksinda hakkama saamise. Bakalaureusetöös vaatluse all olnud kolmas näidend „Üheteistkümnes palat“ kõneleb naistegelaste kaudu abordist ja katkema määratud emadusest. Emaduse kõrval on Piret SG naistegelased näidendites selgelt kesksel kohtadel, mitte passiivselt kõrvalosa täitmas.

Emadus, mida Piret SG looming käsitleb, ei ühti kultuuri poolt konstrueeritud ja loomulikuna esitletud emadusega, vaid emaduse erijuhtumitena. Kultuuris eristatakse vanemlikkuse puhul bioloogilist ning sotsiaalset vanemlikkust. Angloameerika kultuuriruumis nähakse ette, et nii bioloogiline kui sotsiaalne vanemlikkus, seda eriti emaduse puhul, kattuvad. Järelikult pole emadus pelgalt bioloogiline side lapse ja ema vahel, vaid tugevalt ka sotsiaalne roll, mis naist identifitseerib ja mida kasutatakse ühe naiselikkuse mõõdupuuna. Seevastu isadus ei defineeri mehi, samuti ei peeta isadust sotsiaalse mehelikkuse mõõdupuuks.

Bakalaureusetöös käsitletud näidendites jaguneb emadus kaheks: üksikemaduseks ja abordiks, mida võib nimetada ka mitte-emaduseks. Üksikemadus tähendab siin kontekstis olukorda, kus oma vanemlikke kohuseid täidab vaid ema, isa on teadmata põhjusel lapse kasvatamisest keeldunud. Üksikemad, kes Piret SG tekstide keskmes on, lõhuvad emaduse kohta kehtivaid sotsiaalseid arusaamu ning samal ajal näitavad üksikemade tugevust ja hakkamasaamisvõimet hoolimata meespoole puudumisest. Aborditeematika – teine emaduse avaldumise vorm – portreteerib taaskord naistele sotsiaalselt peale surutud norme ning nendega võitlemist. Abordi kasuks otsustatakse, kuna tuntakse, et emaduse jaoks ei vastata sotsiaalsetele kriteeriumitele, mistõttu tuleks peatsest emastaatusest vabaneda. Piret SG teksti üks taotlus näib olema taolist arusaama ühiskonnas lõhkuda.

Tänapäevaste autorite hulgast paistab Piret SG looming nii külarealism kui tugeva naisvaatepunkti tõttu kahtlemata silma. Käesolev bakalaureusetöö julgustab edasisi uurijaid kaardistama nii külarealistlikke autoreid kui nende tekstides esineva külarealsuse

erinevaid tahke. Ühtlasi nõuab edasist uurimist 21. sajandi naiskäsitlus – kahtlemata on draamatekstide naistegelaste valik mitmekülgsem, kui stereotüüpidesse kalduvad naisolendid, keda siiani naistegelastest rääkides silmas peetakse. Samuti innustan praegusi ja tulevasi teatritegijaid kasutama Piret SG tekste lavastuste algmaterjalidena, sest tekstides kajastatavad teemad on suure osa rahvastiku jaoks jätkuvalt asja- ja ajakohased.

Kasutatud allikad

Aaloe, Ülev 2005. Urmas Lennuk. – Eesti dramaturgia 10 aastat. Toim Anne-Ly Sova. Tallinn: Eesti Näitemänguagentuur, 151–161.

Annuk, Eve 1999a. Naisest tekstini: feministliku kirjandusanalüüsi lähtekohti. – Keel ja kirjandus, 10, 694–703.

Annuk, Eve 1999b. Naisest tekstini: feministliku kirjandusanalüüsi lähtekohti. – Keel ja kirjandus, 11, 764–770.

Annus, Epp, Luule Epner, Ants Järv, Sirje Olesk, Ele Süvalep, Mart Velsker 2001. Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri.

Barnes, J. A 1973. Genetrix : Genitor : Nature : Culture? – The Character of Kinship. Ed Jack Goody. London: Cambridge University Press, 61–73.

EE 2012 = Eesti Entsüklopeedia veebiväljaanne. – <http://entsyklopeedia.ee/> (20.04.2018).

Eesti Teatri Agentuuri koduleht. – <http://www.teater.ee/> (23.05.2018).

Einasto, Heili 2005/2006. Saada või mitte saada emaks: abordipoliitika 20. sajandi Eestis. – Ariadne Lõng. Nais- ja meesuuringute ajakiri, 54–66.

EKSS 2009 = Eesti keele seletav sõnaraamat EKSS 2009. Toim Margit Langemets, Mai Tiits, Tiia Valdre, Leidi Veskis, Ülle Viks ja Piret Voll. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.

Epner, Luule 1997. Kitzbergist Raudsepani. Eesti näitekirjandus 1906-1940. Õpik XI klassile. Tallinn: Koolibri.

Epner, Luule 2008. Ääremärkusi realismist ja modernismist, peamiselt teatris. – Teater. Muusika. Kino, 8, 19-31.

Epner, Luule 2015. Teatrite mängukava. – Eesti sõnateater 1965-1985. I köide. Toim Piret Kruuspere, Lea Tormis, Luule Epner, Eva-Liisa Linder, Mari Tuuling. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, Eesti Teatriliit, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 166–207.

- Gross, Toomas** 1997. Uued paljunemistehnoloogiad ja emaduse dekonstruktsioon. – Akadeemia, 10, 2149–2169.
- Hekman, Susan** 2015. Feminism. – Kriitilise teooria käsiraamat. Koost Paul Wake ja Simon Malpas. Tallinn: TLÜ Kirjastus, 149–164.
- Kaugema, Tambet** 2015. Kirjasõna unistus teatrilavast. – Sirp. 23.10. – <http://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/kirjasona-unistus-teatrilavast/> (23.05.2018).
- Kaus, Jan** 2016. Short outlines of books by Estonian authors. – *Estonian Literary Magazine*, Spring, 38-48.
- Kirss, Tiina** 2011. Kõverpeeglist uute prillideni: soouurimus ja kirjandus. – Sissejuhatus soouuringutesse. Toim. Raili Marling. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 35–56.
- Kolk, Madis** 2014. Lavastajadramaturgiast autoriteatrini. – Teater. Tekstid. Toim Heidi Aadma, Ott Karulin. Tallinn: Eesti Teatri Agentuur, 101–119.
- Lauristin, Marju, Peeter Vihalemm** 1998. Postkommunistlik siirdeaeg Eestis: Tõlgendusvõimalus. – Akadeemia, 4, 675–701.
- Lotman, Juri** 1999. Semiosfäärist. – Juri Lotman, Semiosfäärist. Tallinn: Vagabund, lk 7-35.
- Moi, Toril** 1991. Feministlik kirjanduskriitika. – Vikerkaar, 7, 68–78.
- Neithal, Reet** 1999. Mis on mis kirjanduses: kirjandusterminite leksikon keskkoolile. Tallinn: Koolibri.
- Paaver, Ene**. Esimene lugemine: Tark mees taskus. – <http://www.draamateater.ee/tark-mees-taskus> (05.05.2018).
- Paaver, Ene** 2005. Jaan Kruusvall. – Eesti dramaturgia 10 aastat. Toim Anne-Ly Sova. Tallinn: Eesti Näitemänguagentuur, 129–138.
- Pajumets, Marion** 2012. Post-socialist masculinities, identity work, and social change: an analysis of discursive (re)constructions of gender identity in novel social situations. – Sotsiaalteaduste dissertatsioonid. Tallinn: Tallinna Ülikool.

Penu, Anna-Maria 2009. Emadus: miks me peaksime? – Eesti Päevalehe veebiväljaanne, 24. aprill. Kättesaadav: <http://epl.delfi.ee/news/arvamus/anna-maria-penu-emadus-miks-me-peaksime?id=51166263> (vaadatud: 23.05.2018)

Raadioteatri koduleht. – <http://raadioteater.err.ee/raadioteater/avaleht> (vaadatud: 23.05.2018).

Rähesoo, Jaak 2011. Eesti teater. Ülevaateos I. Üldareng. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda.

Samolberg, Eva 2013. Persoon: Piret Saul-Gorodilov. – Virumaa Teataja. 23. november, 2–3.

Saro, Anneli 2001. Naine püünel on püünises : 8. juunil noorte kirjandusuurijate X kevadkoolis Nüplis peetud ettekanne. – Sirp, 13.06, 9.

Saro, Anneli 2008. Nora ehk elu võimalikkusest naisena perekonnas, teatris ja kapitalismis. – Teater. Muusika. Kino, 10, 18–27.

Saul-Gorodilov, Piret 2011. Hobused udus. Eesti Teatri Agentuur.

Saul-Gorodilov, Piret 2011b. Üheteiskümnes palat. Eesti Teatri Agentuur

Saul-Gorodilov, Piret 2011. Kongla Ann. Eesti Teatri Agentuur.

Saul-Gorodilov, Piret 2012. Planeerimata. Eesti Teatri Agentuur.

Saul-Gorodilov, Piret 2013. Tanknaine. Eesti Teatri Agentuur.

Saul-Gorodilov, Piret 2014. Laul, mis jääb. Eesti Teatri Agentuur.

Saul-Gorodilov, Piret 2015a. Laevatüdruk. Eesti Teatri Agentuur.

Saul-Gorodilov, Piret 2015b. Mereplekid. Eesti Teatri Agentuur.

Saul-Gorodilov, Piret 2015c. Tark mees taskus. Eesti Teatri Agentuur.

Saul-Gorodilov, Piret 2017. Profülaktika. Eesti Teatri Agentuur.

Saul-Gorodilov, Piret 2017. Prügi. Eesti Teatri Agentuur.

Showalter, Elaine 1979. Towards a Feminist Poetics. – Women Writing and Writing about Women. Ed Mary Jacobus. London: Croom Helm, 22–41.

Sikk, Rein 2015. Prügimäe kuninganna särab uue Shakespeare'ina. – Maaleht, 12. november, 18–19.

Strathern, Marilyn 1992. Reproducing the Future. Essays on anthropology, kinship and the new reproductive technologies. Kättesaadav: https://monoskop.org/images/d/d1/Strathern_Marilyn_Reproducing_the_Future_Essay_on_Anthropology_Kinship_and_the_New_Reproductive_Technologies_1992.pdf (vaadatud: 23.05.2018).

Veidemann, Rein 2004. Tsenter ja perifeeria eesti kirjanduskultuuris. Probleemiasetus. – Keel ja Kirjandus, 3, 192–200.

Summary

Author of this BA thesis “Female characters in Piret SG’s works“ analyses female characters in plays written by Piret SG, contemporary yet not widely known Estonian playwright. Female playwright writing about nowadays women is accurate and necessary to analyze in the light of female deficiency present in current Estonian theatre situation. Besides, Piret SG works portray authentic village reality that is an uncommon and under-expressed motif, therefore a precedence and surely intriguing case. Three plays by Piret SG – “Tark mees taskus” (“Wise Man in a Pocket”) (2015), “Hobused udus” (“Horses in the Fog”) (2011) and “Üheteistkümnnes palat” (“The Eleventh Ward”) (2011) have been analysed in this BA thesis.

Rural realism appears in Piret SG works mainly via setting, stereotypical village characters, and poetics that is comparable with former rural realistic works and authors. The village itself appears at the first place simply as a background or a place the play is set. Secondly, village resembles a community and a hierarchic relationship between people living in the same area and sociocultural patterns specific to the village.

Since this BA thesis stands for gender studies, the method used when analyzing female characters is gynocriticism that originates back to an essay “Towards a Feminist Poetics” written by Elaine Showalter in the year 1979. Showalter introduces gynocriticism as a way of analyzing female characters in the works of female authors. Thus, the subject of the analyzing is strictly female experience not masculine reflection or pipedream of women, which can be easily found in most classical plays. Therefore, gynocriticism requires and draws additional attention to the gender of an author.

One of the recurring aspects of female reality in plays written by Piret SG was maternity or reproductive features that mostly defined all female characters. However, maternity in most cases reveals itself by single mothers. Single mothers, in this case, were females who were raising their descendants without the help of the biological father. Secondly, the way maternity was represented was abortion characters undergo. In both cases, the author wanted to combat and rebel against social structures that model and shape females in artificial fiction and everyday life.

The author shows her female characters as strong and independent, struggling but undoubtedly managing their life well enough. These women are not living in the shadow of a male figure, but leading their life all by themselves. Hence, Piret SG’s works are

outstanding and remarkable in the context of nowadays-Estonian playwrights and their works.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina _____ Laura Porovart _____

(*autori nimi*)

(sünnikuupäev: __10.12.1994____)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose
_____“Naistegelased Piret SG loomingus“
_____,
(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on _____ Riina Oruaas
(M.A.)_____,
(*juhendaja nimi*)

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
 3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

__23.05.2018____ (*kuupäev*)